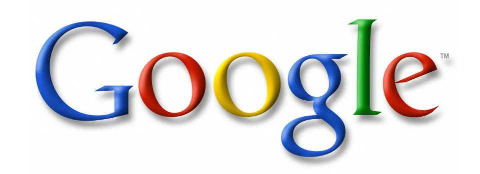
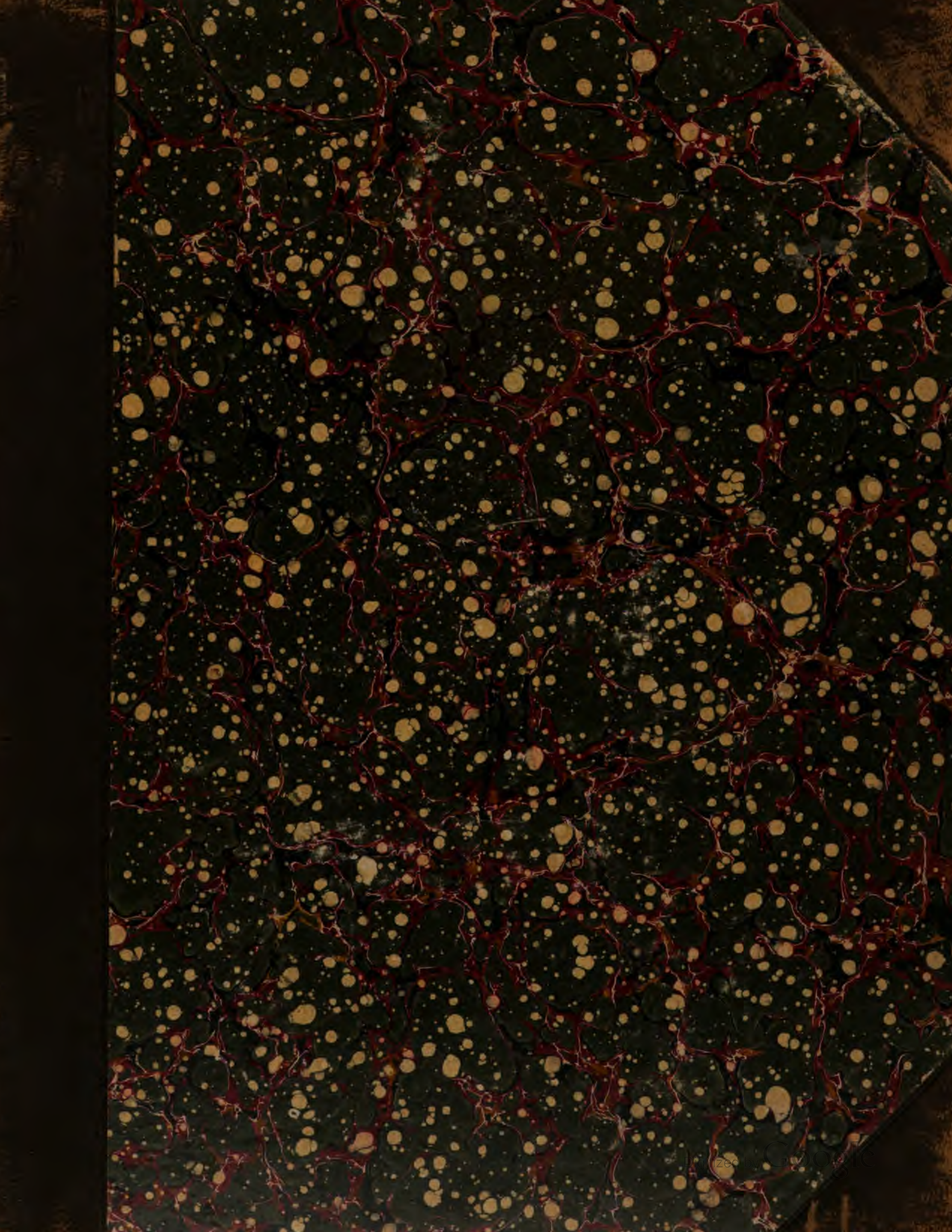




ÜBER DIE BRONZESTATUE DES SOGENANNTEN IDOLINO

NEUNUNDVIERZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT VIER TAFELN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1889

Die griechische Knabengestalt, auf welche die folgenden Abbildungen und Erläuterungen die Aufmerksamkeit zurücklenken sollen, ist seit dreihundertneunundfünfzig Jahren über der Erde. Bei ihrer Auffindung mit ehrfürchtiger Bewunderung begrüsst, dann an einer Wallfahrtsstätte im Reiche der Kunst den Blicken ungezählter Tausender von Beschauern dargeboten, ist die Statue dennoch eine der am wenigsten gekannten Antiken. Sie ist wol seltene male lebhaft gepriesen, aber meist nur beiläufig erwähnt und niemals für die Geschichte der griechischen Kunst verwertet worden, während sie doch die schönste aus dem Altertum erhaltene Bronzestatue und ein kunstgeschichtliches Denkmal ersten Ranges ist.

Im Herbst des Jahres 1530 liess in Pesaro ein Bürger dieser Stadt, Alexander Barignani, die Fundamente für ein Wohnhaus graben. Dabei stiess man, im Monat October, auf die eherne Statue eines Knaben, welche Barignani sofort seinem Fürsten, dem Herzog Francesco Maria von Urbino schenkte. Der Herzog befahl sie für die Aufstellung herzurichten [1]). Im Sommer des folgenden Jahres beglückwünschte Pietro Bembo, der von der Schönheit des Fundes gehört hatte, die Gemalin des Herzogs, Eleonora Gonzaga zu dem kostbaren Besitz [2]). Es war die Zeit, als diese schöne kunstsinnige allgeliebte und bewunderte Fürstin mit dem Prachtbau ihrer Villa auf Monte Imperiale bei Pesaro beschäftigt war [3]). Dort fand auch die antike Bronzefigur ihre Stelle, aufgestellt auf einem eigens dafür gegossenen, reich und zierlich geschmückten Postament, für welches Bembo um eine Inschrift ersucht worden war, wie er auch die sinnigen Inschriften an den Wänden der Villa Imperiale und Unterschriften unter die Bildnisse des Fürstenpaares verfasst hat [4]).

Ut potui huc veni Phoebo Delphisque relictis

lautet der Vers, den Bembo für das Postament der Bronzestatue vorschlug [5]). Er ging dabei von der Voraussetzung aus, dass sie einen 'Bacchus' darstelle. Das war der Name, den man von Anfang an dem unbekannten Jüngling beigelegt hatte. Das Gerücht ging, dass bei der Auffindung das Haupt mit Weinlaub und Trauben bekränzt gewesen sei, die rechte Hand einen Rebzweig gehalten habe; auch die Reste eines kleinen Tempels, in dem der Gott Verehrung genossen, seien noch kenntlich gewesen. Später wollte man

wissen, dass die Rebzweige sich nicht an der Figur selbst vorgefunden hätten; es seien vielleicht Reliefs in der Nähe mit solchem Laubwerk verziert gewesen. Beide Nachrichten haben keinen Wert — die Statue in fürstlichem Besitz war nicht jedem zugänglich und die Schriftsteller reden von ihr, ohne sie gesehen zu haben. Weder an der Statue noch in der Nähe sind Rebzweige gefunden worden. Aber mit Reblaubgewinden ist das Postament verziert, das der Herzog von Urbino für die Statue giessen liess[6]); und eine Zeit lang, vermutlich schon bei der ersten Aufstellung, scheint die Figur selbst mit der modernen Zuthat von Rebzweigen versehen gewesen zu sein. Wenigstens wurden zugleich mit der Statue selbst und dem modernen Postament[7]), auf dem sie noch heute steht, auch zwei moderne Rebzweige aus Bronze nach Florenz gebracht, als der letzte Rovere, Francesco Maria II, mit andern Kunstwerken auch die antike Knabenstatue seiner Nichte Vittoria bei ihrer Vermälung mit Grossherzog Ferdinand II in die Ehe mitgab. Dies geschah wenige Jahre vor dem 1633 erfolgten Tod Francesco Maria's und wurde von den Pesaresen, welche in der Statue einen Ruhmestitel ihrer Stadt sahen, schmerzlich empfunden. In Florenz hat man die modernen Rebzweige aus Bronze, wie es scheint, zuerst wieder an der Statue angebracht, dann aber im Jahr 1656 bei Seite gelegt; von diesen beiden Rebzweigen fand Pelli nur noch einen vor, den er, als Erinnerungszeichen, bei den modernen Bronzen aufhob[8]).

In Florenz ist die Statue zum ersten male durch Abbildung bekannt gemacht worden. Im Jahre 1734 liess Anton Franz Gori den Band seines Museum Florentinum erscheinen, der unter den antiken Statuen auch die Bronze von Pesaro in Vorder- und Rückansicht zeigt. Er rühmt die anerkannte Schönheit derselben und sucht die Benennung als *deus praestes* zu begründen. Ausführlicher ist Gori in seinem bald darauf, 1737, erschienenen Museum Etruscum, wo er eine neue Abbildung mitteilt. Er erzählt, wie ihm seit der Herausgabe des Museum Florentinum erst die Augen für die wunderbare Schönheit der Figur durch den Bildhauer Pieramontini geöffnet worden seien, der sie zum ersten male abformen liess. Die Bildhauer und Maler behaupteten übereinstimmend, freilich — so fügt er hinzu — nicht mit Recht, ein so vollkommenes Kunstwerk könne nur dadurch entstanden sein, dass man es über die Natur selbst geformt habe; es sei nicht geringer zu schätzen, als die weltberühmte Venus der Medici.

Ein Jahr später, 1738, erschienen die Marmora Pisaurensia, eine Inschriftensammlung, in welcher Olivieri die Gelegenheit wahrnahm, die seiner Heimat entrissene Bronze abzubilden und zu besprechen. Er hat dabei nicht nur gedruckte, sondern auch ungedruckte Nachrichten über den Fund zusammengestellt. In der Deutung schwankt er zwischen einem Genius Coloniae Pisaurensis und Bacchus — die letztere Benennung werde wol die richtige sein müssen, weil einige Jahrzehnte vor dem Fund der Statue nahe bei derselben Stelle ein Panther aus buntem Marmor ausgegraben worden sei[9]).

Seit Gori und Olivieri ist die Statue, für welche bereits Pelli in seinem 1779 gedruckten Saggio istorico della Real Galleria di Firenze als übliche Bezeichnung *l'Idolo* angiebt, nur noch von Zannoni in seinem Werk über die Florentiner Sammlung ausführlicher besprochen worden.

Winckelmann hat in der Geschichte der Kunst des Altertums die Worte: 'Von Erzt finden sich zwo Statuen, welche Hetrurisch sind, und zwo werden dafür gehalten.... Die ...... zwo Statuen in Erzt, über welche das Urteil zwischen der Griechischen und Hetrurischen Kunst zweifelhaft sein könnte, sind eine Minerva und ein vermeinter Genius, beide in Lebensgrösse..... Der Genius stellet einen jungen Menschen in Lebensgrösse vor, und wurde im Jahre 1530 zu Pesaro am Hadriatischen Meere gefunden. Man vermutet aber daselbst eher Hetrurische, als Griechische Statuen, ohngeachtet diese Stadt eine Colonie der Griechen war. Gori vermeinet, in der Arbeit der Haare einen Hetrurischen Künstler zu erkennen, und er vergleichet die Lage derselben etwas unbequem mit Fischschuppen; es sind aber auf eben die Art die Haare an einigen Köpfen in hartem Steine und in Erzt zu Rom, und an einigen Herculanischen Brustbildern gearbeitet. Diese Statue ist unterdessen eine der schönsten in Erzt, welche sich aus dem Altertume erhalten haben.' Auch im Trattato hat Winckelmann keine eigene Deutung oder genauere kunstgeschichtliche Bestimmung versucht; nur erklärt er da die Figur bestimmter für griechisch: *Del secondo stile .... degli artefici etruschi il carattere distintivo sono il risentimento del disegno e l'affettar delle mosse e dell'azione .... Per ragione adunque dello stile etrusco non può esser riputata per opera di questa scuola la statua d'un giovane in bronzo, grande al naturale, che si vede nella galleria del Gran Duca di Toscana, il cui disegno non mostra verun risentimento, ma tutto il carattere della scultura greca.*

Statt der Bezeichnung als etruskischer Gott — welche durch die griechischen Formen ausgeschlossen sei — und der Deutung auf Dionysos — welcher die kurzen Haare widersprächen — hat Visconti die Deutung als Hermes vorgeschlagen und durch den Hinweis auf den sitzenden Hermes aus Herculanum einleuchtend zu machen geglaubt[10]. Aus einem ganz anderen Kreise heraus gaben die Anmerker zu Winckelmann, Meyer und Schulze, eine Deutung und zugleich die erste wirkliche kunstgeschichtliche Bestimmung. 'Den sogenannten Genius von Bronze in der Florentinischen Gallerie möchten wir für eine ikonische Statue halten, welche vermutlich einem jungen Griechen als Ehrendenkmal, wegen eines erlangten Sieges in den Spielen, errichtet worden. Einfache Stellung, gute Verhältnisse, schöne Form im Ganzen und edle Gesichtszüge geben derselben einen vorzüglichen Wert. Dass die platt auf einander liegenden Haarlocken einigermassen steif und drahtartig, auch die Rippen etwas mager angedeutet sind, lässt schliessen, sie sei entstanden, noch ehe der vornehmlich auf das Schöne und Gefällige

abzweckende Stil in der Kunst eingeführt worden.' Diese Deutung als Siegerstatue ist in neuerer Zeit fast stets befolgt worden, wenn von der Figur die Rede war. Treu dachte sich, dass sie in der gesenkten Hand vielleicht den Siegeskranz oder die Siegerbinde gehalten habe [11]). Friederichs dagegen sah in der Figur ein Weihgeschenk in der Haltung eines Opfernden, der in der rechten Hand die Schale, in der Linken eine Kanne gehalten habe [12]). Die stilistische Bestimmung, welche Meyer gegeben hat, billigte Friederichs ausdrücklich. Seitdem ist die Figur als polykletisch oder als jüngere Entwicklung der polykletischen Art bezeichnet worden [13]). Auch Milani hält sie zwar für einen etruskischen Apoll, aber doch für die Copie einer polykletischen Athletenstatue [14]). Für attisch hat sie gelegentlich, vor Jahren, Conze angesprochen [15]).

Die Bronzestatue von Pesaro steht gegenwärtig in den Uffizien zu Florenz im Saal der antiken Bronzen, aufgestellt auf dem modernen Postament, welches der Herzog von Urbino für sie giessen liess. Es scheint nicht, dass seit der ersten Herrichtung wesentliche Aenderungen an ihr vorgenommen worden sind. Dass sie nicht unverletzt gefunden worden, wusste Mancini zu berichten und lehrt der Augenschein [16]). Der rechte Arm war abgebrochen und ist bei der Herrichtung wieder angefügt worden. Man kann die Ansatzlinie am Oberarm, wo die Patina durch die moderne Zusammensetzung stumpf geworden ist, deutlich verfolgen. Die richtige Haltung des Armes hat dadurch, so viel ich sehen kann, nicht gelitten. Ebenso wenig ist die Armlänge dabei verlängert oder verkürzt worden: sie scheint mir, ebenso wie die Länge des anderen Arms, der Natur durchaus zu entsprechen. In der rechten Hand fehlt der Gegenstand, den sie gehalten haben muss. Innen ist die Hand etwas beschädigt. Der Daumen sieht wie etwas verbogen aus und hat auch im Umriss eingebüsst. Aber auch die übrigen Finger, am bestimmtesten der Mittelfinger, scheinen mir nicht ganz so zu sein wie sie ursprünglich waren, sondern gewaltsam gestreckt zu sein. Diese Schädigung mag bei dem Fall der Statue erfolgt sein, vielleicht ist sie auch nur durch die gewaltsame Entfernung des Schmutzes und Sinters geschehen; vielleicht auch, als man der Figur bei der Herrichtung, wenn ich recht vermute, einen Rebzweig in die Hand gab. Denn gewiss nicht ist die Hand schon bei der ersten Anfügung des Gegenstandes, den sie hielt, in der Schönheit und Reinheit der Form gestört oder um dieses Gegenstands willen vernachlässigt worden. Der linke Arm war niemals abgebrochen. Was man am Oberarm für die Spuren einer modernen Zusammensetzung halten könnte, ist nur eine Stelle, welche bei der modernen Reinigung von der Patina entblösst worden ist. Die linke Hand ist unverletzt und deshalb von weit schönerer Zeichnung als die rechte. Die Augen

sind jetzt hohl; ursprünglich war ihnen durch die Einfügung irgendwelcher farbiger Bestandteile der Schein des Lebens und ausdrucksvoller Blick verliehen. Die Lippen sind am Lippenrand scharf eingeschnitten. Man sieht keine Spur einer andersfarbigen Auflage auf ihnen. Aber da die Patina auf den Lippen dünner ist, als sonst im Gesicht, so muss in der That etwas aufgelegen haben, vermutlich eine ganz leichte Silberschicht. An den Brustwarzen dagegen ist die Patina nicht anders als sonst; es war also hier nichts aufgelegt. Die Umrisse der Brustwarzen sind elliptisch eingeschnitten. Der Umriss der rechten Brustwarze hat durch Sinter und Schmutz und die gewaltsame Entfernung desselben gelitten, ist dabei vielleicht auch nachgezogen worden. Die Beschädigung des Umrisses der linken Brustwarze ist unbedeutend. Die Patina der Figur ist im ganzen dunkel, fast schwarz; aber sie erscheint vielfach und besonders oben auf dem Kopf wie von einem weisslichen Schleier überdeckt: es rührt dies vom Sand her, der, als die Figur in der Erde lag, sich auf der Oberfläche fest angesetzt hat. An einigen Stellen hat man diesen weisslichen Überzug und Schmutz gewaltsam mit der Feile entfernt und damit zugleich auch die schöne dunkle Patina weggenommen. Besonders auffällig ist dies am linken Unterschenkel innen an der Wade, wo die Oberfläche kupferfarbig ist und deutlich die Spuren der Feile aufweist. Das Gesicht ist mit ungebleichtem Wachs übergangen, um die Unebenheiten in der Erhaltung auszugleichen. Am übrigen Körper ist dergleichen nicht geschehen. Er ist in der Oberfläche vielfach etwas zerrissen und narbig. Die schlimmste Beschädigung befindet sich am rechten Oberschenkel hinten oberhalb der Kniekehle. Die runde Basis, auf welcher die Figur steht, ist offenbar antik und dieselbe, mit welcher die Figur gefunden worden ist. Indess ist die Patina der Basis von der der Figur nur wenig, aber doch etwas verschieden. Auch die nicht nur schmucklose, sondern der bestimmten Schärfe entbehrende, eher etwas weichliche Formung der Basis stimmt nicht recht mit der Figur überein; endlich ist auch der Guss verschieden. Aussen am Rand der Basis sind mehrfach Flicken und Pflaster nachträglich eingesetzt, um auszugleichen, was im Guss nicht recht gelungen war. An der Figur selbst ist dergleichen nicht zu bemerken; sie ist mit äusserster Sorgfalt und Vollkommenheit tadellos gegossen. Danach wird man die antike Basis nicht für die ursprünglich zugehörige halten. Der reiche römische Liebhaber, der die Figur aus Griechenland nach Pisaurum entführte, mag sie auf eine neue Basis haben aufsetzen lassen. Bei der Auffindung in Pesaro war die Basis offenbar von der Figur getrennt und ist erst bei der Herrichtung wieder mit ihr vereinigt worden.

Die Statue, welche M. 1,48 in der Höhe misst, ist das Abbild eines schönen und kräftigen Knaben von vierzehn Jahren. Der Knabe ist in prächtiger, freier und kraftvoller Haltung herangetreten. Die Füsse stehen weit auseinander; der rechte Fuss hat den grösseren Teil des Körpergewichts zu tragen, aber auch der linke Fuss ist in

fester Bewegung aufgestemmt. Die linke Hand hängt in ruhiger Kraft herab, leer, aber in ausdrucksvollem Muskelspiel — in ganz gleicher Weise, wie sie Donatello, der vierundsechzig Jahre vor dem Fund der Statue starb, angewendet hat. Die rechte Hand ist nach aussen abgestreckt — nach der Thätigkeit, in der sie begriffen ist, sehen die Augen in gespannter Aufmerksamkeit herab. Das augenblickliche der Bewegung und Thätigkeit, welcher jede Muskel und Faser dieses wundervollen geschmeidigen Körpers sich fügt, auf welche alles in ihm lebende Sinnen und Denken gerichtet ist, spricht sich auch in der Rückansicht auf das deutlichste aus. Die ganze linke Körperhälfte, weicht bewegt zurück; die rechte Hand ist bedeutsam vorgestreckt. Die schon früh ausgesprochene Vermutung, die rechte Hand habe eine Schale gehalten, giebt eine völlig ausreichende Antwort auf das was Haltung und Bewegung fordern. Der Knabe ist, als ihn die Reihe traf, an den Altar herangetreten und giesst die volle Schale spendend aus; in heiligem Ernst ist er nur darauf bedacht, was ihm obliegt auszuführen ohne eine Linie von der dafür vorgeschriebenen Stelle und der angemessenen Haltung abzuweichen. Die scheue ernste Stimmung, die über der Statue ruht, die packende Lebendigkeit der Bewegung, die sie erfüllt, machen es undenkbar, dass der Knabe, wie in Eitelkeit gebannt, tot und leer auf eine Siegerbinde in der rechten Hand herabstarre. Er ist vielmehr in derselben Thätigkeit und in der gleichen Bewegung dargestellt, wie der die Schale ausgiessende Flussgott Hypsas auf Münzen von Selinus. Dort ist der Vorgang durch den Altar, vor dem Hypsas steht, ausführlicher geschildert; auch hält der Flussgott nicht nur die Schale in der rechten Hand, sondern auch noch einen Zweig in der Linken. Einen Zweig könnte man vielleicht auch der Statue in die linke Hand legen wollen, während es ganz unmöglich ist, dass sie eine Kanne gehalten hätte. Aber keine Spur führt darauf, dass je ein solcher Zweig vorhanden gewesen sei. Die Handhaltung scheint die Zufügung eines solchen Beiwerks, welches nur die Einheit der Wirkung stören würde, auszuschliessen: es ist weitaus das wahrscheinlichste, dass diese linke Hand stets leer war. Auch ist es nicht etwa ein sicilischer Flussgott, den wir in der Statue vor uns sehen, sondern ein sterblicher Knabe. Ein Sieger im Wettkampf konnte wol den Göttern spendend dargestellt sein. Aber zu Weihgeschenken, welche Knaben in frommer Spende begriffen vorführten, war so viel Anlass, dass es müssig ist, darüber eine Entscheidung treffen zu wollen.

Mit andern grossen Kunstwerken teilt die Statue die Eigenschaft, solch einen sich selbst genügenden geschlossenen Reichtum von Formenschönheit in sich zu bergen, dass je nach dem Wechsel des Augenpunktes und der Beleuchtung der Beschauer eine wechselnde Wirkung empfindet: bald wird er den strengen Ernst bald die Anmut der Erscheinung für das bestimmende halten. Von allen Augenpunkten aus wird man die lebensvolle Bewegung des Gesamtumrisses, die tadellose Vollendung der Verhältnisse,

die liebevolle hingebende Treue und Reinheit in der Bildung aller Formen, die jugendlich herbe Anmut des Antlitzes mit bewunderndem Entzücken verfolgen. Aber gewiss war der wichtigste Augenpunkt für den Künstler ungefähr der, welchen die Abbildung auf unserer ersten Tafel und, nur wenig tiefer und weiter gerückt, die Umrisszeichnung auf Tafel IV veranschaulicht. Dann ist die Stellung der Füsse so, wie sie die Vasenmaler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gerne zeichnen und die altertümlich herbe Kraft der Gestalt kommt zur vollen Entfaltung. Der altertümlichen Eigenart entspricht es auch, dass gegenüber den feinen und überaus beweglich gebildeten Füssen die Hände gross und derb sind; ebenso dass das Antlitz in der Seitenansicht milder und zierlicher, in der Vorderansicht strenger und verschlossener wirkt. Auf einer nicht lange vorausgehenden Stufe der altertümlichen Kunst ist vielfach auf eine sehr hohe Aufstellung der Statuen gerechnet. Dies ist bei der Knabenstatue, die uns beschäftigt, nicht mehr der Fall: sie bedarf nur einer mässigen dem Auge bequem zugänglichen Erhöhung[17]).

Bereits in den wenigen eben ausgesprochenen Beobachtungen ist eine allgemeine kunstgeschichtliche Bestimmung enthalten: die Statue gehört noch in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts. Jeder Vergleich im einzelnen bestätigt diesen allgemeinen Ansatz. Einen festen Punkt, von dem aus man die Entstehungszeit abmessen kann, bieten wie stets die Parthenonskulpturen. Der Kopf des sogenannten Theseus ist langschädliger; aber im übrigen ist die ungefähre Gleichheit der Epoche unverkennbar. Der Einschnitt am Hinterkopf, die Art wie das Haar die Stirn umschliesst, das Oval des Gesichts, die Linie des Profils und auch die zarte Begränzung der Wange vom Kinn zum Ohr, sogar die Neigung, in welcher der Kopf auf dem Halse steht, die Bewegung von Kopf und Hals zur gesenkten rechten Schulter, die Hauptformen, in welchen Hals und Schultern einsetzen —, alles ist in verwanter Weise, zum Teil überaus ähnlich, empfunden und ausgesprochen. Vor allem aber ist es dieselbe keusche Reinheit der Formenauffassung, welche in den beiden Kunstwerken lebt. Wenn man einen Unterschied innerhalb dieser gleichen Formenauffassung aufsucht, so darf man die Naturwahrheit der Parthenonskulpturen in ihrem Tizianisch grossen Zug unpersönlicher, durchsichtiger, wasserheller nennen, die der Bronze persönlicher und inniger. Das entspricht ja freilich dem verschiedenen Zweck — die Giebelstatue sollte in der Höhe aus weiter Entfernung, die Bronze aus nächster Nähe betrachtet werden. Indess reicht diese Erklärung nicht ganz aus. Auch die Giebelstatue ist ja gearbeitet als ob sie in nächster Nähe hätte betrachtet werden sollen. Es ist also auch ein Unterschied im Ideal, das den beiden Künstlern bei der Schaffung dieser Kunstwerke vorschwebte, zuzugeben. Der Schöpfer der Bronze stand nicht unter der bannenden Macht der Kunst, welche in den Parthenonskulpturen so plötzlich und glänzend aufgegangen ist: bei aller Freiheit der Genialität wurzelt er noch fester in der altertümlichen Strenge, in der altertümlich herben und ernsten

Ehrlichkeit der Auffassung, welche in den Parthenonskulpturen einem bestimmten Ideal von Formenschönheit gewichen ist. Neben diesem Ideal steht die jugendlichere Kunst des Idolino wie die aufbrechende Knospe neben der weit entfalteten Blume. Der Künstler wird also vermutlich die Bronze nicht zur Zeit der Parthenonskulpturen, nur unabhängig von ihnen, geschaffen haben, sondern sein Werk wird, wie in der Eigenart, so auch der Zeit nach etwas älter sein. Auch für eine scheinbare Aeusserlichkeit sind die Parthenonskulpturen zu vergleichen: ganz in derselben hübschen Weise wie die Einschnitte am Handgelenk der Bronze, sind solche Falten in der Haut auch am Parthenonfries in treuer Natürlichkeit angegeben.

Der Idolino gehört in dieselbe Reihe wie der stehende Diskobol in der Sala della biga und der das Oel auf die Hand giessende Athlet in der Münchener Glyptothek. Alle drei Statuen weisen dieselbe wunderbare vollendete Einheit des plastischen Motivs mit dem Thema, dieselbe schlichte Natürlichkeit auf. Bei allen dreien ist die schöne und starke Gegensätzlichkeit in der Verteilung der Massen und ist der Ausdruck des in der Bewegung festgehaltenen flüchtigen Moments nichts anderes als die Folge der gerade eben gestellten Aufgabe, in deren Lösung die beiden Jünglinge wie der Knabe in völligster Unbefangenheit mit dem redlichsten Bemühen versenkt sind. Bei dem Münchener Athleten baut sich die ganze wundervoll in die Höhe steigende Bewegung des Körpers auf das einfache Bestreben auf, das Oel vorsichtig und sparsam auf die linke Handfläche tropfen zu lassen; beim Diskobolen ist es die Vorbereitung zur richtigen Ausführung des nächsten Handgriffs, beim Idolino das Ausgiessen der Schale, das die Haltung veranlasst und beherrscht.

Die nahe Verwantschaft der drei Statuen bewährt sich bei jeder genaueren Betrachtung im ganzen oder einzelnen, sehr augenfällig auch in den Rückenansichten, in der bewegten Linienführung des Rückgrades wie des Gesamtumrisses. Auch sonst scheint mir die Formgebung der Körper in wesentlichen Teilen übereinstimmend: ich hebe als leicht verfolgbar hervor das Einsetzen von Hals, Schultern und Armen, die breite gewölbte Brust, die starke Entwicklung des äusseren Bauchmuskels, die Bildung der Kniee, die Zeichnung der schön geformten Füsse mit der klaren lebendigen Gliederung der Zehen. Aber unter den drei Statuen ist der Idolino unverkennbar die altertümlichste. Dieser Eindruck beruht schwerlich nur darauf, dass wir in ihm ein Originalwerk besitzen, in den beiden verglichenen Statuen wenn auch Copien vorzüglicher Art, doch immer Copien und dazu Uebersetzungen aus Bronze in Marmor. Wie der Stand der Füsse bei aller Freiheit einer augenblicklichen Bewegung aus der Fussstellung herausgestaltet ist, welche die Kunst auf der unmittelbar vorhergehenden Stufe liebt, so erscheint auch die Grundlage der Form selbst altertümlicher. Dem Idolino zunächst möchte ich den Münchener Athleten stellen, als letzten, durch einen etwas grösseren

Raum getrennt, den stehenden Diskobolen folgen lassen. Aber während das Ausgiessen der Schale beim Idolino so nahe mit der Thätigkeit zusammentrifft, in welcher der Münchener Athlet begriffen ist, werden durch die Anordnung im Ganzen, durch die pulsierende Lebendigkeit in einer Stellung, die man zunächst für ruhig halten könnte, der Diskobol und der Idolino enger zusammengeschlossen. Bei allen dreien ist der in der Darstellung erfasste Moment bedeutsam. Denn auch beim Münchener Athleten wird wol nicht der alltägliche Vorgang der Reinigung in der Palästra gemeint sein, sondern die letzte Vorbereitung vor einem entscheidenden Wettkampf, die der Jüngling in aller seelischen Erregtheit ausführt. Der Diskobol sucht die den Sieg verbürgende Stellung vor dem Abwurf der schweren Scheibe richtig und sicher einzunehmen: alles Wollen und Können, alle Herrschaft über den wohlgeschulten Körper drängt sich auf diesen einen Punkt zusammen. Aber das sich reinigen und sich salben kann auch eine ohne viel Nachdenken sich wiederholende Thätigkeit, das Diskuswerfen kann auch ein alltägliches Spiel sein: das Ausgiessen der Opferschale, durch was immer es veranlasst sein mag, ist an und für sich und stets ein bedeutungsvoller frommer Vorgang. Es ist eine festtägliche Stimmung, die über dem spendenden Knaben schwebt, und auch dies entspricht der Frömmigkeit und Heiterkeit der altertümlichen Kunst.

Brunn hat den Münchener Athleten, und mittelbar den stehenden Diskobolen, an den zusammengekrümmten Diskobolen des Myron angereiht. Auch in dem Idolino lebt der lebendige Hauch myronischer Kunst; in der altertümlichen Strenge steht er ihr jedesfalls näher als der Diskobol der Sala della biga — und bei der Bronze hat die ursprüngliche Frische der Form weder durch spätere Uebersetzung in ein anderes Material noch durch Verallgemeinerung, weder durch Uebertreibung noch durch Abschwächung gelitten. So viel ich mit Hilfe von mir vorliegenden Photographien des Diskobols Massimi — der freilich auch nur eine Copie aber doch eine Copie von auserlesener Treue ist — urteilen kann, steht diesem der Idolino überaus nahe. Die Verhältnisse der Gestalt, das starke Hervortreten der Hauptformen bei der reichsten Durchbildung aller Einzelformen, die Zeichnung von Hals, Schultern, Rippen, Brust und Leib, die schlanken Arme mit den starken Händen, die Form und feine Gliederung der Füsse — alles scheint auf das allergenaueste übereinzustimmen. Unverkennbar ist die völlige Gleichheit der Grundformen des Kopfes. Die Rundung des Schädels mit dem Einschnitt am Hinterkopf, das Verhältnis des Kopfes zum Gesicht, der einzelnen Gesichtsteile zu einander, die vorspringende Nase, der lebendig bewegte geschlossene Mund, die Form des Kinnes, die Linie vom Kinn zum Ohr, die etwas ungleich geführte Begränzung der Stirne durch das Haar, die Wölbung der Stirne, die Bildung des Ohres mit der breiten Muschel und dem gleichmässigen Rand und dem klar abgesetzten Ohrläppchen —, man spürt überall dieselbe Hand, die den einen wie den andern Kopf modellirt hat. Nur

ist das Profil des Diskobols, der ein Jüngling ist, etwas bewegter und noch persönlicher gezeichnet, als das des Knaben, dessen Kopf kindlichere und glattere Formen und etwas weniger stark ausgesprochene Porträtzüge zeigt —, so gewiss auch beide Köpfe Bildnisköpfe sind. Bei dem Münchener Athleten erscheint umgekehrt der Kopftypus des Diskobols nach der Seite einer möglichst reichen und bewegten Modellirung der Gesichtszüge fortentwickelt [18]. In der Marmorcopie des Diskobolen ist das Haar fast nur als Gesamtmasse angegeben; bei dem Knaben ist es nicht locker und frei, aber doch nicht nur cisellirt, sondern in mässig flachem Relief in einzelnen Locken angegeben. Vermutlich kann auch noch diese Haarbehandlung gegenüber der lysippischen und praxitelischen als *rudis antiquitas* bezeichnet werden. Jedesfalls kann ich mich durch diese Einzelheit nicht in dem Eindruck irre machen lassen, dass wir den Idolino nicht allein — worüber mir kein Zweifel möglich scheint — dem Kreise myronischer Kunst zuweisen müssen, sondern in dieser einzig schönen Knabengestalt ein Werk des Myron selbst besitzen.

Dieses Ergebnis wird durch die Vergleichung mit den polykletischen Statuen, mit denen der Idolino bisher vermutungsweise zusammengebracht worden ist, nur um so einleuchtender. Es ist ja freilich zunächst nicht klar, an welches Werk wir uns wenden sollen, wenn wir nach Polyklet fragen. Schwerlich giebt eine der bisher bekannten Nachbildungen eines seiner Werke ohne jeden fremden Zusatz wieder. Aber es wird doch nicht Zufall sein, dass der Diadumenos von Vaison, der Doryphoros, die Amazone in der Schrittstellung übereinstimmen, die wir für Polyklet voraussetzen müssen [19]. Diese Schrittstellung wird ebenso wie das Proportionssystem eine Forderung des Kanon gewesen sein und Polyklet selbst hat gewiss auch den bestimmten Rhythmos dazu gerechnet, den er den bisher wiedererkannten Figuren, was sie auch treiben mögen, regelmässig aufgeprägt hat. Es sieht fast so aus, als ob er sie mit einem engen unsichtbaren Kreis umzogen hätte, aus dem kein Glied sich hervorwagen darf. Contrapost und Ponderation, die sie, eine wie die andere, gleichwertig verteilt zeigen, sind nicht aus der jedesmaligen Aufgabe hervorgewachsen, sondern die Theorie derselben ist das zuerst vorhandene und die Einzelaufgabe wird in die gegebene Regel hereingerückt — recht im Gegensatz zu den Gestalten der myronischen Reihe, in deren jeder die neue Aufgabe mit neuem Enthusiasmus von frischem begonnen ist, deren jede, auch die scheinbar ruhig stehenden von sprühenden Feuer beseelt sind, deren jede eine neue unerwartete Kühnheit und Gewalt der Erfindung — eine wahre *terribilità Toscana* — aufweist, von welcher der gefällige Ernst der polykletischen Gestalten weit absteht. Recht deutlich wird diese Grundverschiedenheit bei zwei äusserlich so ähnlichen Figuren, wie es der polykletische Diadumenos von Vaison und der Diadumenos Farnese ist, welcher der myronischen Reihe angehört [20]. Bei der polykletischen Figur sind, der Forderung des

Kanon gemäss, die Füsse in die Schrittstellung gesetzt, der Kopf nach der Seite des Standbeins bestimmt geneigt. Dem gesenkten rechten Oberarm mit zurückgezogenem Unterarm entspricht der linke Arm: der linke Oberarm ist so weit gesenkt als es die Thätigkeit der linken Hand nur immer gestattete, damit dieser Arm nicht über den idealen umschliessenden Kreis hinausrage und die sorglich abgewogene Symmetrie störe. Der Diadumenos der myronischen Reihe steht breit und fest da, wie es für das, was er zu thun hat, das natürlichste ist; der linke Oberarm war so hoch erhoben, als die bequeme Bewegung des Bindens erfordert. Er wich aus der Linie der polykletischen Symmetrie heraus; aber auch in der geringen Copie ist die scheinbar ruhige Gestalt voll Leben und kraftvoller Bewegung.

Polyklet kannte die myronischen und die anderen attischen Köpfe. Eine gewisse Verwantschaft mit diesen ist also nicht verwunderlich. Aber den auffälligen Unterschied des Kopfes des Idolino vom polykletischen Typus lehrt jeder Vergleich der Abgüsse; auch die beiden Ansichten des Idolinokopfes auf unserer Tafel II werden zur Veranschaulichung helfen können. Der polykletische Typus unterscheidet sich vom myronischen vor allem durch den länglichen Schädel, durch das verschiedene Verhältnis vom Kopf zum Gesicht und der einzelnen Gesichtsteile untereinander, durch die dreieckigere Umgränzung, welche das Haar für die Stirne bildet, durch die schrägere Stellung der Augenhöhlen und die runderen Augen, durch Ansatz und Form der Nase, durch den vollen offenen Mund und das volle breite Untergesicht. Auch bei der Nachbildung des Doryphoroskopfes in Bronze, welche Apollonios gearbeitet hat, ist es nur eine äusserliche, schon von Winckelmann bemerkte Aehnlichkeit, welche mit dem Idolino vorhanden ist, das bronzemässig gebildete Haar. Aber auch darin sind die feineren Unterschiede zwischen der bescheidenen und nachlässigeren Angabe der Locken beim Idolino und den scharf und hart geschnittenen in einzelnen Spitzen aus der Fläche hervorragenden Locken des Herculaner Kopfs leicht verfolgbar.

Ausser dem Diadumenos Farnese lassen sich an den Idolino noch eine lange Reihe von Statuen anschliessen, von welchen manche ihm überaus nahe stehen; es sind teils Nachbildungen von Werken des Myron oder des myronischen Kreises, teils Umbildungen von solchen Werken. Zu den ersteren gehört die Statue — oder der Statuenrest — eines Faustkämpfers, früher im Palast Gentili, jetzt im Palast Albani, im Besitz des Principe del Drago in Rom [21]). Zu den Umbildungen oder Fortbildungen gehört der Knabe, der, wie man vermutet, einen Kranz in der rechten Hand hielt. Es sind zwei sich ergänzende Exemplare vorhanden, welche auf unserer Tafel IV abgebildet sind. Das eine ist in London [22]), das andere in der Sammlung Baracco [23]). Sie zeigen in der Fussstellung die polykletische Regel, während der linke Arm einfach gesenkt, der rechte in starker Bewegung gehoben ist. Aber die polykletische Fussstellung ist eben

nicht wohl anwendbar, ohne dass zugleich die Arme in eine bestimmte rhythmische Engführung gebracht werden. Der starke Gegensatz des bewegten rechten Armes gegen den auf der Seite des Standbeins schlicht herabhängenden linken Arm giebt dem Ganzen etwas so wenig in sich geschlossenes, dass man leicht auf den Gedanken kommen kann, die Figur müsse ursprünglich einer anderen im Gegensinne genau entsprochen haben. Es liegt dies daran, dass die Bewegung der Arme erst dann gut wirken würde, wenn die Füsse in myronischer Weise in breitem freiem Stand kräftig aufständen.

So möchte man sich das Urbild denken und annehmen, dass ein späterer Künstler es unter Anwendung der polykletischen Schrittstellung zierlicher und anmutiger gestalten wollte. Indess wird diese Vorstellung dem erfindenden Künstler vielleicht nicht gerecht. Ich bin nicht ganz sicher, ob der Kranz in der rechten Hand völlig ausreicht, um die Gesamthaltung zu erklären, welche auffällig mit der der verwundeten, sich auf den Speer aufstützenden Amazone übereinstimmt. Diese Amazone aber gehört ihrerseits wiederum zur myronischen Reihe und steht zur polykletischen Amazone in einem ähnlichen Verhältnis wie der Diadumenos Farnese zum Diadumenos von Vaison[24]).

Anmerkungen.

[1]) Mancini Statuta civitatis Pisauri noviter impressa MDXXXI. In der Vorrede heisst es: *Si cuncta recte pensemus, P. C., civitatem nostram et nobilem et antiquam non est ambigendum, quod licet ex plurium scriptorum auctoritate comprobari possit, tacere tamen nephas arbitror quod multa vestigia tum nobilitatis tum antiquitatis prius ignota nuper reperta sunt. superioribus enim diebus dum Alexander barignanus concivis fundamenta quedam pro errigendo edificio iuxta viridarium principis fodi mandasset: sub terram per pedes circiter decem reperta est statua Aenea Bacchi antiquissima frondibus et vitium fructibus circa tempora ornata: que in altera manuum frondosam vitem cum uvarum racemis habet statque supra basim. quam antiquissimam dixi fraetus quod Marcumantonium bacchum precipue coluisse legimus pisaurumque colonos deduxisse .... hanc si mercenarii illesam effodissent, arbitrantur omnes qui eam viderunt maximo pretio ob eius antiquitatem et formam et artificium existimandam. habet enim lineamenta, musculos, nervos venasque naturalibus non dissimiles. et circa eam antiqui sacelli vestigia non deerant. hanc principi Alexander ipse donavit. qui eam pristine integritati pro viribus restitui iussit. fietque quoniam antiquitatum et custos et amator est.* Die Anrede zu Anfang der Vorrede lautet: *Magnificis D. Consulibus et Senatoribus Civitatis Pisauri Aemilius mancinius I. V. Doct. pisaurensis Senogaliae Ducalis locumtenens F. P. D.* Unterzeichnet ist sie *Senogaliae VI kal. Novembr. 1530.* Mancini war also damals nicht in Pesaro und hatte die Statue offenbar gar nicht gesehen, da er falsche Nebenangaben in Betreff der Rebzweige macht. Auch der Ausdruck *arbitrantur omnes qui eam viderunt* scheint darauf hinzuweisen.

[2]) Lettere di M. Pietro Bembo cardinale a' prencipi e signori e suoi famigliari amici scritte divise in undici libri. Vol. terzo (Milano 1810) S. 305:

A M. Pietro Pamfilio. A Pesaro.

Da Monsignor l'Arcivescovo di Salerno ho inteso quanto sia bello il Bacco di bronzo trovato costì! Di che mi rallegro con la Illustrissima Sig. Duchessa, che averà così bella reliquia antica tra le sue cose. Dalla cui salute ho medesimamente inteso dal detto Arcivescovo u. s. w. *Agli 8 di Giugno 1531. Di Vinegia, dimane andiamo a Padova Mons. l'Arcivescovo ed io.*

[3]) Ueber die Villa auf Monte Imperiale hat zuletzt gehandelt Thode, Jahrb. der Königlich preuss. Kunstsammlungen 1888 S. 161 ff.

[4]) Bembo Lettere a. a. O. S. 386:

Al Conte Giovan Iacopo Leonardi, Orator del Duca d'Urbino. A Vinegia.

Mando a V. S. le inscrizioni che richiede il Sig. Duca, ciò è per lo fregio ad alto della casa dalla parte de' giardini e di tramontana, così: Pro sole, pro pulvere, pro vigiliis, pro laboribus. Dove s'intende, che queste cose piacevoli, che qui sono, ombre, erbe, fiori, fonte, riposo e somiglianti cose si danno al Duca in vece di quelle. Poi all' arco, che va dall' una casa all' altra così: Francisco Mariae, quo in loco hostes fudit fugavitque, civitas populusque Pisaurensis. Dove si parrà, che la città di Pesaro abbia al Sig. Duca fatto quello arco a memoria della sconfitta data da lui a Lanzichnecchi in quel luogo. Al Bacco di rame trovato costì sotterra, così:

Ut potui, huc veni Febo Delphisque relictis.

Questo dico perciò, che Bacco anticamente s'adorava in Delfo insieme con Appolline. Ultimamente alla figura del Sig. Duca, acciò che ella non rimanga senza i suoi versi, avendo io dato a V. S. quel distico, che avete avuto per la figura della Signora Duchessa così:

Umbria jam non te, non silvifer Appenninus,
Non tellus capit ulla, alto deberis Olympo.

Sarete contento nelle vostre lettere in buona grazia del Sig. Duca e Sig. Duchessa raccomandarmi. A' quali disiderei fare un dì riverenza in quelle loro vaghe e belle ed a me dolcissime contrade, e tornare a goder per otto giorni almeno di quel cielo, e spezialmente possendo io vedervi Mons. di Salerno con la sua bella villa e con la Badia dell' Avellana a tempo ed a stagion calda, come questa è. State sano ed abbiatemi per molto vostro. A' 28 di Luglio 1533. Di Padova.

Neun Jahre später erhielt Bembo von Alberto del Bene eine Beschreibung der Bronzefigur, wie sich aus seiner Antwort ergiebt in den Lettere a. a. O. S. 453.

A. M. Alberto del Bene.
A. Padova.

Ebbi la vostra gentile ed elegante lettera molti dì sono, caro il mio M. Alberto, e rispondovi assai più tardo, che io non arei voluto, non solamente impedito da molte occupazioni dì per dì; ma ancora confidandomi di non poter gran fatto con voi errare. Io credea bene, che 'l Bacco di bronzo dello illustr. Sig. Duca d'Urbino, che è al suo Imperiale fuor di Pesaro, fosse figura ed antica e bella, siccome m'era stato detto più volte; ma che ella fosse così bella, come è il Nudo dello spino o la Femminetta sua compagna, che soleano vedersi con molta meraviglia nel capitolio qui in Roma, cotesto non arei creduto, se alcuno così intendente giudicatore delle antiche figure, come voi sete, detto nol mi avesse. Ora che io ho il testimonio di voi, io il crederò con molta mia soddisfazione, sperando di poterlo vedere peravventura assai tosto. Quantunque se io ancora nol vedessi, mi doverebbe la vostra descrizion di lui diligentissimamente e minutissimamente fatta bastare. Perciò che io non istimo che l'arte del maestro l'abbia più caro e prezioso fatto di quello, che me l'avete voi disegnato e mostro con la vostra dilicata penna, la quale m'ha in molti doppj accresciuto il disiderio di vederlo. State sano, e salutatemi il nostro Varchi, e lo eletto di Cosenza, e M. Lorenzo Lenzi, se essi sono costì, come io credo. A' 27 di Giugno. 1542. Di Roma.

Mit der *femminetta*, die hier neben dem Dornauszieher genannt wird, ist der capitolinische Camillus gemeint, der damals gewöhnlich für weiblich galt und unter dem Namen „Zingara" ging. Es ergiebt sich dies ganz unzweifelhaft aus der Vergleichung der beiden Ausgaben des Lucio Fauno Delle antichità della città di Roma von 1548 und 1552. In der Ausgabe von 1548 heisst es:

Dentro il palagio sono duo simulacri piccioli di bronzo, ma antichi, e bellissimi, l'un sta in piedi in habito di servo; l'altro ignudo ed assiso, e pare che sia un pastorello, che col corpo chino e tutto piegato s'ingegna di cavarsi con un ago una spina dal piede.

In der Ausgabe von 1552:

Si vede anco qui su una statua di bronzo in pie vestita in habito di servo, che la chiamano volgarmente la Zingara: A questa un' altra somigliantissima e fatta da un stesso artefice, e ne la medesima stampa, che pure la Zingara la chiamano, si vede in casa di Mons. Archinto Vicario di sua santità. In questo stesso palagio de' Conservatori si vede un' altra assai bella statua di bronzo ignuda, ed assisa che pare che sia di un pastorello, che col corpo chino e tutto piegato s'ingegna di cavarsi con uno ago una spina dal piede.

Zingara heisst die Figur schon beim Prospettivo Milanese (Müntz Les arts à la cour des Papes III S. 170): ebenso bei Aldroandi und Gamucci. Diese Statue hat nichts mit den beiden Borghesischen Zingarelle zu thun — die Benennung war beliebt — und ist natürlich auch nicht nach Paris gekommen, wie Gregorovius Geschichte der Stadt Rom VII S. 562 behauptet. Noch Maffei Raccolta S. 24 f. möchte den Camillus lieber für weiblich halten.

Im Jahr 1543 hat Bembo die Villa auf Monte Imperiale besucht; aber in dem Brief an die Herzogin Eleonora vom 19. Dec. 1543 (Lettere a Principesse e Signore ed ad altre Gentili Donne scritte, vol. quarto, Milano 1810 S. 95) nennt er die Bronzestatue, die er damals ohne Zweifel gesehen hat, nicht.

[5]) Der Vers wurde etwas abgeändert eingeschnitten. Er lautet auf dem Postament:

Ut potui huc veni Delphis et fratre relicto.

[6]) Das Postament galt eine Zeit lang für ein Werk des Ghiberti, dann für ein solches des Desiderio da Settignano. Vergl. Pelli Saggio istorico della Real Galleria di Firenze II S. 177f. Cicognara Storia della scultura IV S. 150f. Zannoni Galleria di Firenze Ser. IV vol. II S. 188ff. Nach dem Eindruck der Berichte kann man nicht zweifeln, dass dieses Postament bald nach dem Fund der Statue im Auftrag des Herzogs von Urbino gegossen wurde. Passeri (bei Pelli a. a. O. vergl. I S. 133) glaubte, es sei dies in Pesaro selbst durch einen der vielen damals dort thätigen Künstler geschehen. Indess belehrt mich Bode, dass in Pesaro keine für solche Arbeiten geeignete Giesserei war; wahrscheinlicher sei das Postament in Padua hergestellt, das als Vorstadt von Venedig gelten könne. Da der Brief, in welchem Bembo die Inschrift vorschlägt (freilich zugleich mit anderen Inschriften) aus Padua an den urbinatischen Gesandten in Venedig gerichtet ist, so spricht alles dafür, dass das Postament in der That in Padua, und zwar im Jahr 1533, gegossen worden ist.

[7]) Gori Museum Etruscum I S. 208: *Extabat olim hoc signum in Museo Francisci Mariae Ducis Urbini: inde translatum in Mediceum Cimeliorchium cum ahenea basi, quam fama est, Laurentium Ghibertium . . . . . adhuc invenem confecisse.* Pelli Saggio I S. 234: *Cosa poi di molto pregio venuta in potere di Ferdinando II fu la bella statua di bronzo, che chiamasi comunemente l'Idolo, con la sua base dello stesso metallo, la quale male a proposito si attribuisce al nostro Lorenzo Ghiberti.*

[8]) Pelli a. a. O. sagt *Due tronchi di vite pur di bronzo aveva appresso* mit der Anmerkung *Libro di ricordi nell' archivio della Galleria pag. 40 ove all' anno 1656 leggesi che questi tronchi furono messi in opera altrove. Ora ne resta un solo che per memoria ho riposto nel nuovo gabinetto dei bronzi moderni. Il Mancini dice, che la statua era ornata frondibus et victium fructibus circa tempora, e che aveva in altera manuum frondosam vitem cum uvarum racemo. Di tutto ciò non vi è vestigio, e non ardirei dire che detti tronchi fossero un avanzo di tali ornamenti.* Vergl. Zannoni a. a. O. S. 183: . . . . . *una memoria serbata nel nostro Archivio, la quale dichiara che due tronchi di vite appartenenti alla statua di bronzo, che venne da Urbino, furono nel 1656 posti in opera per le grotta dell' Armeria.*

Cita il Pelli questo ricordo, ed aggiugne che uno di quei tronchi smarritosi, ripose egli l'altro nel gabinetto de' bronzi moderni. Vi si serba ancor oggi; e vi è ben collocato, perchè anch' esso è di lavoro dell' arte moderna; ciò che vieta il credere che si trovasse sotterra insieme colla statua. — Ich habe diesen Rebzweig nicht gesehen und kann über seinen Verbleib keine Auskunft geben.

[9]) Marmora Pisaurensia notis illustrata, Pisauri MDCCXXXVIII. Nachdem Olivieri erst Mancini und Bembo angeführt hat, fährt er fort: *Hieronymus quoque Aeditius, qui Anno D. 1570. circiter plura scripsit quae MSS. apud me servantur, quo loco vetera monumenta reperta sint, tradens, ait: In Casa de' Barignani vi era il Tempio di Bacco, ed al tempo, che Messer Barignano faceva scavare, si trovò un Bacco di bronzo.* Später heisst es: *Communibus ergo suffragiis Statua haec pulcherrima Baccho adjudicata est, licet nec tempora vitibus circumdata sint, nec manu racemum praeferat, ut Mancinius asseruit. Porro inde omnis Mancinii natus est error, quod vitibus, atque uvis anaglypho opere insculptis Cella fortasse, in quâ Simulacrum stabat. ornata esset, quas ille perperam circa ejusdem Simulacri tempora, et manus descripsit. Id certe innuere videtur Sebastianus Maccius de Port. Pisaur lib. I. Cap. XI. Dum terra effoderetur in media Civitate pro Alexandri Barignani Patricii Pisaurensis fundamentis Aedium firmiter et profunde jaciendis, aenea Bacchi Statua vitibus uvarum plenis circum ambientibus fuit inventa, quae etiam in praesentia in amplissimo Principis Armamentario integra conservatur.*

Endlich möge noch der Bericht über den Fund des Panthers folgen:
. . . . *Verum quaestionem omnem dirimere videtur marmorea Panthera in proximis Aedibus Petri Gozzei paullo ante Bacchi statuam reperta* [dazu die Anmerkung: *Visitur haec penes Raimundum Santinellium, Metulae Comitem, Virum amicitia mihi primum, mox Sanguine coniunctissimum.*] *Audiendus M. Antonius Gozzeus citato libro Historiae Pisaurensis. Non lungi dalle dette ruine del Tempio, e della Statua di Bacco scoperti dal Barignani, erano state pochi anni prima, cioè dell' anno 1512. ritrovate pur sotterra tra un grandissimo miscuglio di Ornamenti lateritii moltissime reliquie antiche di vastissimo edificio, mentre Pietro de Gozze il vecchio, che portò la sua famiglia da Rausa a Pesaro, Avo di chi raccoglie queste memorie, cercava di fondare sotterra un ampia, e magnifica habitazione à se stesso, et à suoi posteri, della qual materia dicono si servisse*

nella sua fabbrica con molta commodità, ed utile. Eravi tra dette ruine una quantità di frammenti di marmo bianco, capitelli di ordine Corintio, basi tutte di marmo; Due lucerne vi si truovarono di bronzo, molte di terra cotta, un collare con alcuni nodi di metallo, che ancora si serbano in casa de suoi Nipoti; Ma sopra tutte le cose vi fu trovata una Pantera scolpita, e rilevata in marmo, con mirabile antificio lavorata, mà però senza capo, nella quale non fu minore l'arte dello Scultore, che le seppe dara una proportionatissima attitudine, e simmetria nel lavoro, che il giudizio suo esquisito, col quale elesse il marmo molto ben aggiustato alla natura della pelle di questa fiera. Questo marmo è cenerino oscuro, granito, o migliatio minutissimamente di bianco, simile in questa parte al porfido, mà poi con alcune macchie candide, et albicanti, distinte, e schiette della grandezza dell' unghia del pollice, sparse con giusta distanza per tutto il dosso dell' animale, in modo che niun Pittore coi Colori avrebbe potuto o saputo ritrar la Pantera meglio al suo naturale.

[10]) Pio-Clem. II zu Tafel 28. S. 184 Anm. 2 der kleinen italienischen Ausgabe.

[11]) Archäol. Gesellschaft in Berlin 1888, Februarsitzung.

[12]) Berlins antike Bildwerke II. Kleinere Kunst und Industrie im Altertum S. 453 f. Reisch Griechische Weihgeschenke (Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminares der Universität Wien VIII. 1890) S. 20.

[13]) Furtwängler Sammlung Saburoff zu Tafel 8—11. Treu a. a. O. L. von Sybel Weltgeschichte der Kunst S. 219: „Als Beispiel der Erzstatuen aus der jüngeren Generation der peloponesischen Schule geben wir den sogenannten Idolino zu Florenz. In der kubischen Kopfbildung folgt er noch den polykletischen Figuren, in der lässigeren Haltung des geschmeidigeren Körpers, welche sich mit einer minder scharf sprechenden Ponderation verbindet, bereitet die Gestalt schon auf die Weise der kommenden Epoche vor."

[14]) Tre bronzi del Museo etrusco di Firenze S. 7 (Notizie degli scavi 1887, giugno).

[15]) Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik[2] S. 27.

[16]) Bei meiner Schilderung des gegenwärtigen Zustandes der Statue habe ich mich ausser mehrfach wiederholter eigener Beobachtungen — bei der letzten von mir vorgenommenen Untersuchung erfreute ich mich auch der Unterstützung des Herrn Dr. Graef —, einer gütigen brieflichen Mitteilung L. A. Milani's bedienen können, welche ich hiernächst ohne jede Aenderung wiederhole: *La patina in generale è nera; però in varie parti apparisce coperta da tartaro biancastro. La capigliatura è quasi letteralmente bianca; ma credo più per effetto della polvere da cui è coperta che per effetto del tartaro. Sotto il velo bianco si scorge infatti la patina nera. In qualche punto la patina fu staccata violentemente e in qualche altro punto si nota addirittura l'effetto della lima con la quale si tolsero le incrostazioni più grosse e dure. L'effetto della lima si nota anche nelle parti superiori dei bracci, nei punti dove è occorso di metter al pulito il metallo per risaldarli col torso della statua (?). Le corrosioni più profonde della faccia furono pareggiate con la cera vergine. Per ciò che riguarda la tecnica e lo stile trovo particolarmente notevoli alcune ruvide pieghe o rughe al polso e nell' interno della mano sinistra. Queste rughe forti e profonde disarmonizzano assai visibilnente con l'età giovanile della statua la quale è impubere e in nessun' altra parte del corpo presenta simili pieghe tranne che nell' altra mano aperta e protesa. Questa mano, dico la destra, è anzi rigida, dura e modellata assai imperfettamente; essa discorda in modo sensibilissimo con la modellazione e trattazione dei piedi, così vera e realistica. Mi pare notevole anche l'esagerato infossamento laterale dei glutei, ed al mio occhio debbo pur dire che tutto il braccio sinistro mi fa l'effetto di esser più corto del braccio destro. I capezzoli sono contornati col bulino e non riportati di altro metallo. Venendo a considerare la base posso assicurarla che è antica e pertinente alla statua quantunque di tipo etrusco e di tecnica non corrispondente alla statua. Il colore della patina è poco diverso da quello della statua, solamente trae un po' più al verde. Di ristaurato non c'è altro che un pezzo del piano fra l'uno e l'altro piede. Il centro della base era modinato col tornio, più in corrispondenza con la tecnica romana che con la etrusca del buon tempo. Sull' orlo esteriore modinato, si notano qua e là alcuni tesselli con cui fu corretta e riparata la cattiva fusione. Anche questi tesselli accennerebbero alla tecnica romana; in tutta la statua non ne scorgo traccia.*

[17]) Die Statue ist gegenwärtig zu hoch aufgestellt und die schöne Cinquecentobasis ist im Verhältnis viel zu mächtig —, so sehr, dass man annehmen muss, der Künstler habe nur eine Mass-

angabe der Statue gehabt, aber dieselbe nicht selbst gesehen. Diese moderne Basis misst bereits M. 1,41 in der Höhe, dann kommt eine moderne viereckige Plinthe von etwa 4½ Centimeter, dann erst die antike runde Basis.

[18]) Wenn der Kopf des stehenden Diskobolen auf die Figur gehört — woran ich früher nicht zweifelte, wenn ich ihn auch für stark verletzt hielt —, so könnte er wol als eine späte Fortbildung aus dem Kopf des Idolino verstanden werden. Aber während ich das Original seit langen Jahren nicht gesehen habe, höre ich, dass Zweifel an der Zugehörigkeit von anderer Seite werden geäussert werden. — Eine Mittelstellung zwischen dem Kopf des zusammengekrümmten Diskobolen und dem des Idolino nimmt der Kopf aus Tarsos ein, Friedrichs-Wolters 461.

[19]) Benndorf Ueber eine Statue des Polyklet (in Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte, Festgabe für Springer 1885). Winter Ueber die jüngeren attischen Vasen (Berlin und Stuttgart 1885) S. 6ff.

[20]) Friederichs Der Doryphoros des Polyklet (1863) S. 7: „Auch den Diadumenos im Palast Farnese lasse ich aus dem Spiel, da es nicht sicher ist, ob er auf Polyklet zurückgeht". Vergl. die Bemerkungen von Wolters zu 509 seiner Bearbeitung von Friederichs' Bausteinen.

[21]) Gerhard Antike Bildwerke Tafel 68, 3. Journal of Hellenic studies II (1881) S. 342 (Waldstein) Matz-Duhn 1096.

Franz Winter, dem ich auch eine Photographie und mehrere Skizzen der Statue verdanke, schrieb mir darüber: „Die Figur ist attisch und, wie ich glaube, spätestens aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Ich möchte sie geradezu für myronisch halten. Doch ich bin hierin nicht sicher genug, da ich den Diskobol Massimi nicht im Original kenne ...... Das Haar ist anders gebildet; es fällt in langen, schön gewellten Strähnen, die vom Wirbel ausgehen, auf Kopf und Nacken und erinnert mehr an die Haarbehandlung des Marsyas; nur ist das Haar bei letzterem strenger und weniger gelockert. An den Seiten fällt das Haar über die Ohren herüber, so dass von letzteren nichts zu sehen ist. An der Stelle, wo sie sitzen müssen, lösen sich ein paar feine Löckchen los und legen sich über die Wangen herüber. Die Begränzungslinie des Haars am Nacken ist dieselbe wie beim Diskobol Massimi, auch läuft hier die Haarmasse in kleineren Löckchen aus, welche sich seitlich der Rundung des Halses leicht anschmiegen. Die Figur ist sehr jugendlich (die Schamhaare scheinen zu fehlen), der Körper schlank und von weniger knappen Formen als beim Diskobol und Marsyas. Die einzelnen Teile — namentlich des Rumpfes — gehen ohne scharf abgegränzt zu sein in einander über. Nur die Linie des Hüftbeines ist scharf und bestimmt gezogen. Aber ich sehe keinen Grund, aus dieser Körperbehandlung mit Duhn auf jüngere Behandlung zu schliessen, im Gegenteil möchte ich glauben, dass der Künstler noch keinen polykletischen Körper gesehen hatte. Auch die Stellung der Beine und die straffe Haltung der ganzen Figur scheinen mir auf ältere, vorparthenonische Zeit hinzudeuten, für die ferner die Bildung der Augen und des Mundes, mit den leise heraufgezogenen Mundwinkeln, angeführt werden können .... Die beiden Gesichtshälften sind nicht gleich. Die linke Wange ist eingezogen (ähnlich wie die rechte am Diskobol aus Sala della biga), während die rechte rund und voll ist. Ich glaube daraus schliessen zu müssen, dass der Kopf falsch aufgesetzt ist, dass er nicht nach der rechten, sondern vielmehr nach der linken Seite herübergeneigt war. Auch die Schläfen sind verschieden. Auf der linken Seite biegt der Knochen in sanfter Rundung um, während er auf der rechten scharf, fast im rechten Winkel, absetzt".

Ein sehr bronzemässig aussehender Marmorkopf im gleichen Typus ist in Berlin 546. Hier sind die Ohren sichtbar.

Botho Graef macht mich darauf aufmerksam, dass die Statue aus Aegion in Athen, im Nationalmuseum, Kavvadias 118, abgebildet Athenische Mitteilungen III (1878) Taf. 5 (vergl. Körte ebd. S. 98ff.) dem Idolino nahe stehet, ebenso eine Statue mit römischen Porträtkopf in Neapel (Museo Nazionale 6037, aus Rom). Endlich weist er mir als Wiederholung des Kopfes der Statue aus Aegion nach den Kopf in Rom, im Restaurant Giardino di Trevi, bei Matz-Duhn 1069. — Hierher gehört auch der Kopf in Berlin 473.

[22]) Archäol. Zeitung 1864 S. 130f. (E. Petersen). Winnefeld Hypnos S. 30f. Treu Archäologische Gesellschaft 1888, Februarsitzung.

[23]) Bullettino dell' Istituto archeol. 1885. S. 76f. (Helbig). Winnefeld Hypnos S. 30f. Treu Archäologische Gesellschaft, Februarsitzung. Treu hat auf die Verwantschaft der Dresdener Statue Becker Augusteum Tafel 88 hingewiesen, Winnefeld auf die sog. Narkissosfiguren.

[24]) Robert Archäologische Märchen S. 109 f. — Die kleine Bronzefigur bei Stephani Compte-rendu pour 1877 Tafel III, 17. 18 kommt mit dem Idolino ziemlich genau überein. Nach den ungenügenden Abbildungen bei Stephani war ich zweifelhaft, ob sie den richtigen Stand bewahrt habe — wie man nach der grösseren Abbildung denken sollte — oder ins polykletische verändert sei — wie es in der kleineren Abbildung aussieht. Eine Photographie, welche ich der Güte des Vorstandes der Ermitage, Herrn Dr. Gangolf von Kieseritzky verdanke, zeigt, dass das Figürchen vollständig von Sinter überzogen und in allen feineren Formen unkenntlich ist. Der linke Fuss ist, so viel man auf der Photographie erkennen kann, etwas, aber sehr wenig, zurückgesetzt. — Michaelis Annali dell' Istituto archeol. 1883 S. 140 vergleicht mit dem Idolino eine Bronze aus der Sammlung Foucault bei Montfaucon Antiquité expliquée I, 1 Taf. 14, 3. Ich habe diese Figur bei Montfaucon nicht auffinden können. Der Blacassche Corniol, den Michaelis a. a. O. anführt, stimmt sehr genau mit dem Idolino überein. Ich habe ihn im Original nicht gesehen, sondern kenne nur den Abdruck in den Impronte dell' Istituto V, 98. Aber danach halte ich den Stein für modern. Besonders auffällig ist die Art wie der linke Unterschenkel in den Grund hinein schlüpft; aber auch im übrigen entspricht die Reliefbildnng nicht der antiken, sondern der modernen Gewohnheit. Wir haben in dem Stein offenbar eine moderne erklärende Wiedergabe des Idolino vor uns.

Von früheren Abbildungen des Idolino sind mir die folgenden bekannt geworden:

1. Museum Florentinum ..... Statuae antiquae ... centum aereis tabulis incisae quae exstant in Thesauro Mediceo cum observationibus Antonii Francisci Gorii .... Florentiae anno MDCCXXXIIII ....

   Tafel XLV Vorderansicht, mit der Unterschrift Dei praestitis signum ex aere und der Bezeichnung Io. Dom. Campiglia del.

   Tafel XLVI Rückenansicht mit der gleichen Unterschrift und der vollständigeren Bezeichnung Gio. Dom. Campiglia del. Marcus Pittori sculp. Venetiis.

   [Danach verkleinert in verkehrter Richtung, in beiden Ansichten: Muséum de Florence .... dessiné et gravé par F. A. David. Avec des explications Françoises, per Mulot. III (Statues) Paris 1787, Tafel 41. 42.]

2. Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta aereis tabulis CC nunc primum edita et illustrata observationibus Antonii Francisci Gorii ... Florentiae Anno MDCCXXXVII

   Tafel LXXXVII mit der Unterschrift:

   Genius publicus Etruscorum

   D. Duci De Kent in Magna Britannia et c. und der Bezeichnung Menabuoni del. Pazzi sc.

3. (Olivieri) Marmora Pisaurensia notis illustrata. Pisauri MDCCXXXVIII

   Zu S. 4 der Notae.

   Mit der Unterschrift:

   Ex aere alta pedes Graecos V uncias III olim in museo Roboreo nunc in Mediceo.
   Reperta Pisauri A. D. 1530. Mancin. in Praef. ad Stat. Pisaur.

   und der Bezeichnung

   Io. Casini del. C. Magalli sculp.

5. (Zannoni) Reale Galleria di Firenze Serie IV vol. II (Firenze MDCCCXIX)
   Taf. 93 Vorderansicht. Taf. 94 Rückenansicht, beide Tafeln bezeichnet:
   Vincenzo Gozzini del. Lasinio figlio sc.
   [Danach Clarac 680, 1591.]

6. Kleine Skizze, zur Veranschaulichung der Ponderation, Conze Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik Tafel X, 3

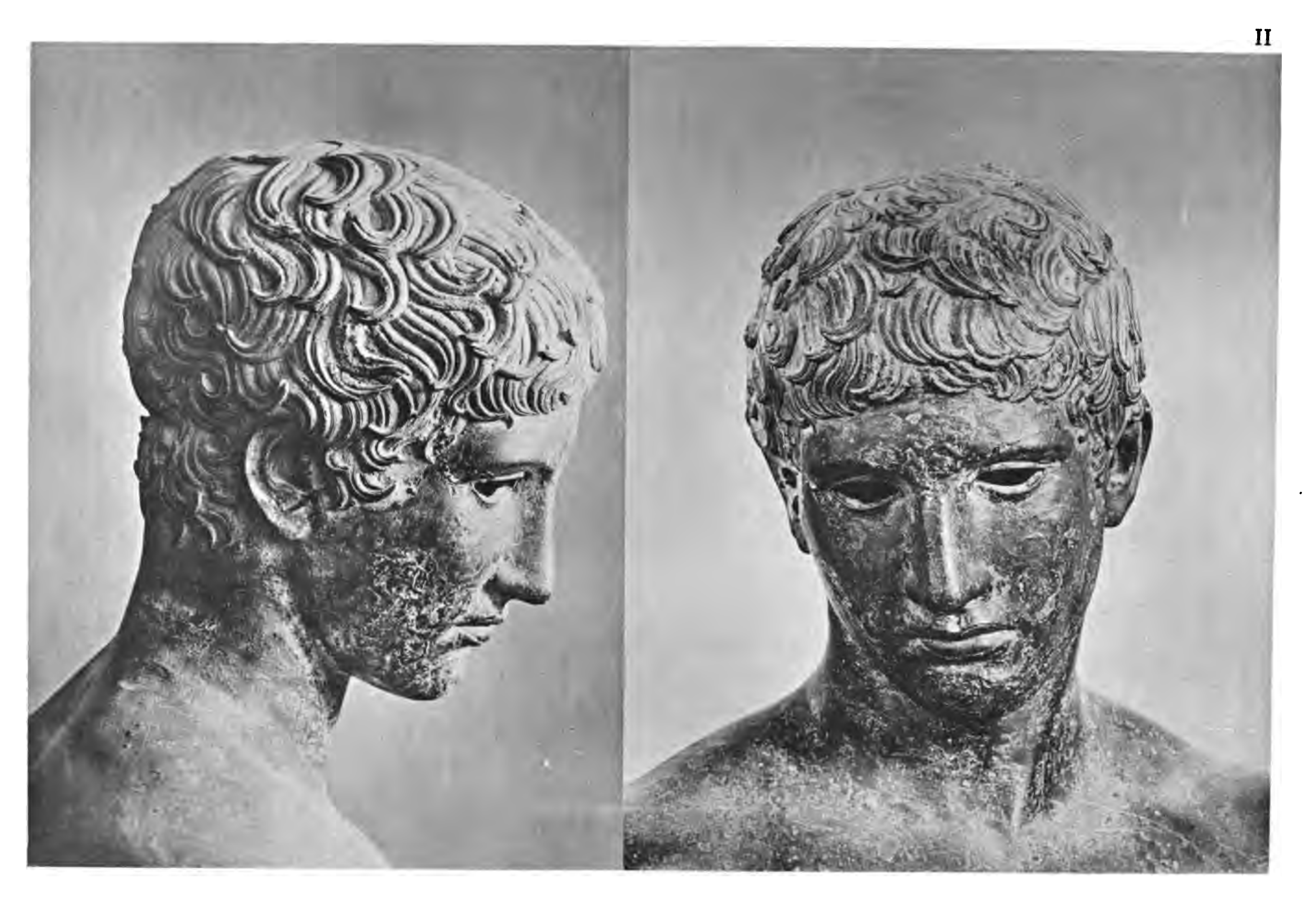
7. Photographien Alinari, in drei Grössen. Vorderansicht [danach die Abbildung bei Sybel Weltgeschichte der Kunst S. 219 Fig. 185] und Rückenansicht.

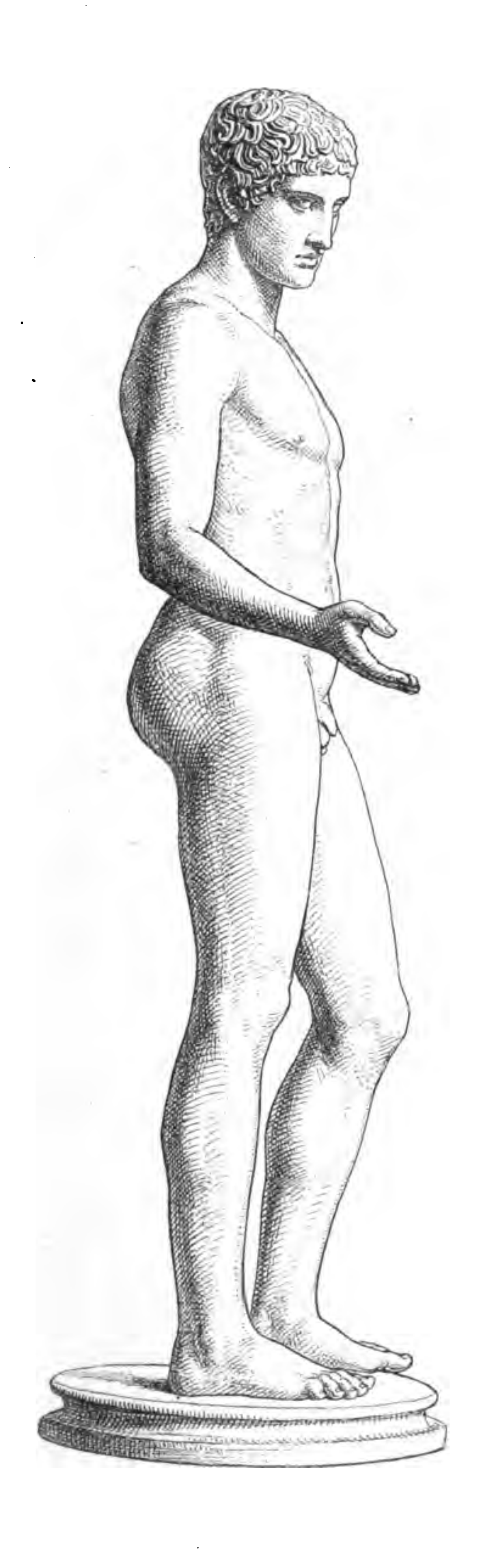
Verzeichnis der Tafeln.

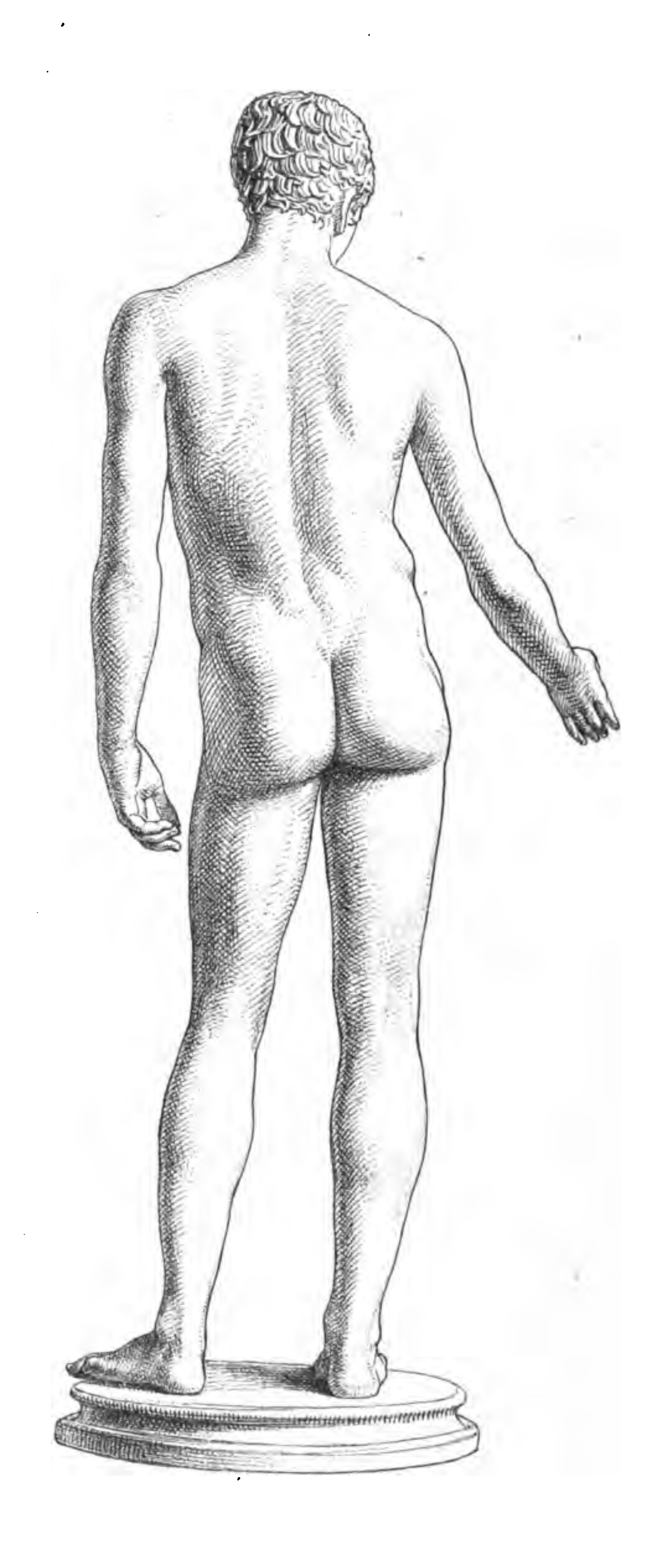
JAHRESBERICHT.

Im Jahre 1889 verlor die Gesellschaft durch Tod ihr langjähriges ordentliches Mitglied, Herrn Rudolf Grimm; ausgeschieden sind die Herren Band, Droysen, Fränkel, C. Gurlitt, Hinschius, Lippmann, M. Schmidt, G. Schultz; verzogen die Herren Kern, Kübler, Wilcken; neu eingetreten die Herren Broicher, Hepke, Kekulé, Oder, E. Richter. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 91 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brose, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Curtius (I. Vorsitzender), Deneken, Diels, Dobbert, Eisenmann, Ende, Engelmann, Erman, Fischer, Fritsch, Furtwängler, Gericke, Goldschmidt, Graef, Greiff, H. Grimm, L. Gurlitt, Hagemann, Hauck, von Hehn, Heller, Hepke, Herrlich, Hertz, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kempf, Kirchhoff, Köhler, von Korff, Krüger, Lehfeld, Lessing, von Luschan, Marelle, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, Meitzen, E. Meyer, F. Meyer, J. Meyer, Mommsen, Müller, Oder, Oehler, Puchstein, von Radowitz, O. Richter, Robert, Rose, R. Schmidt, Schneider, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Stengel, von Stephan, von Sybel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmanns, von Wittgenstein, Wolf. Ausserordentliche Mitglieder sind die Herren Back, Böhlau, Cauer, Hiller von Gärtringen, Herrmann, Köpp, E. Richter, Senz.

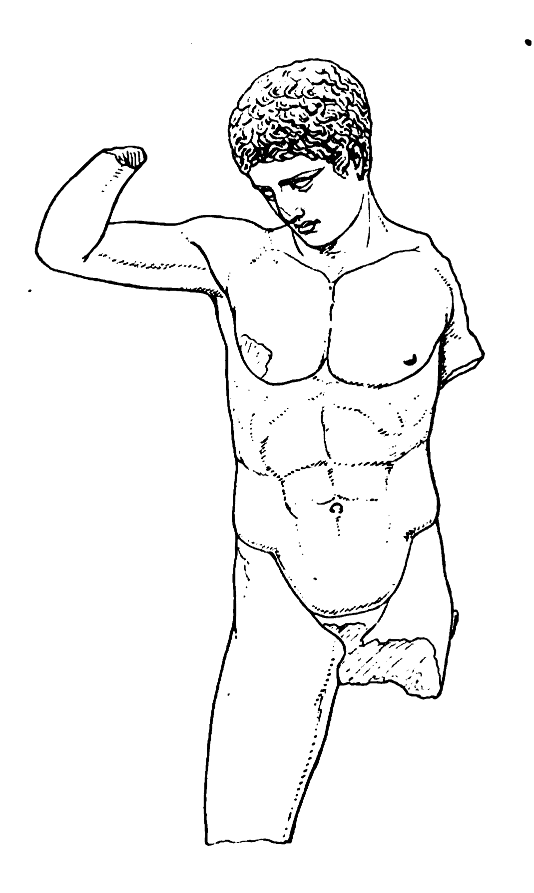


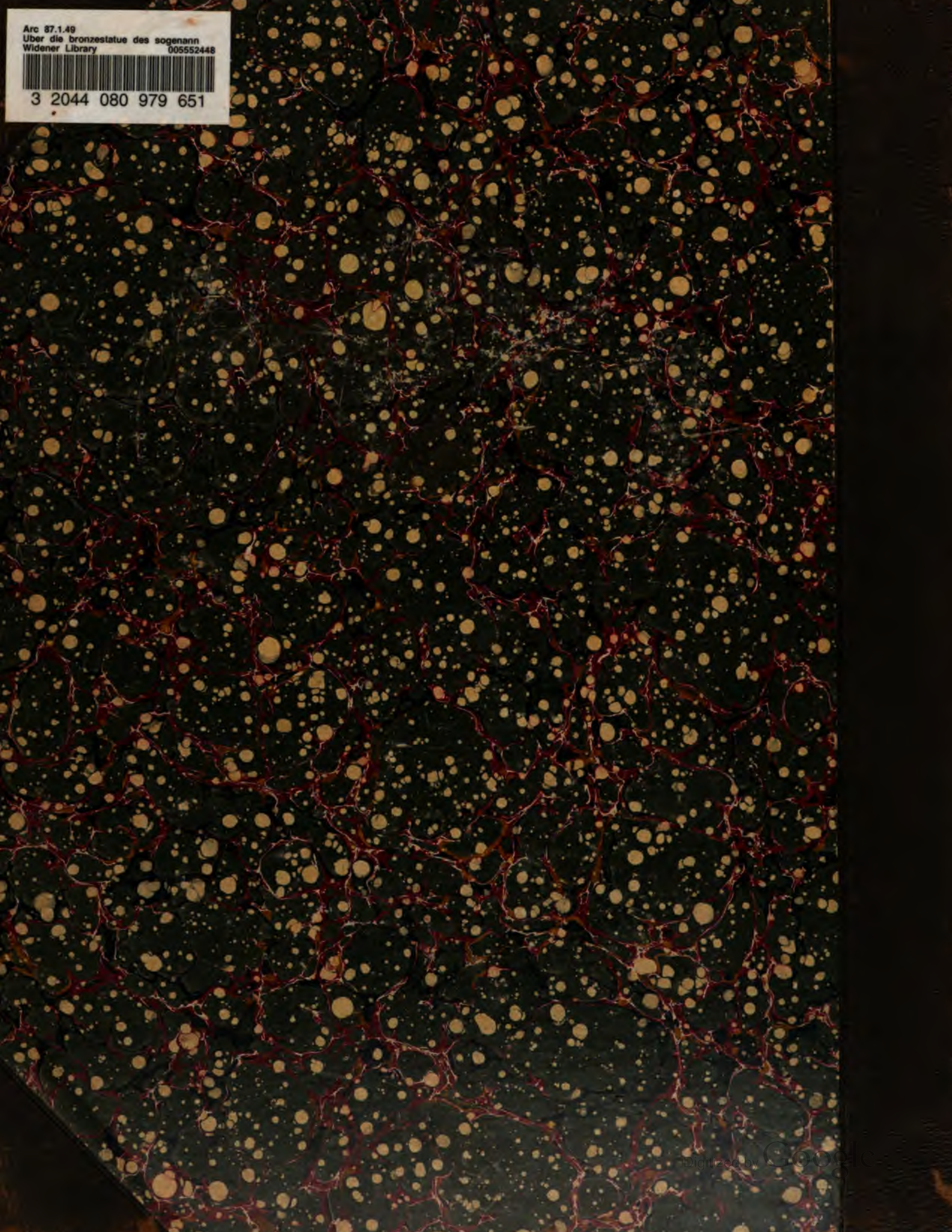






IV




Arc 87.1.49
Uber die bronzestatue des sogenann
Widener Library 005552448
3 2044 080 979 651
Digitized by Google